

El santo como elemento moderador de los pecados de la lengua en el Pastor del teatro de Diego Sánchez de Badajoz

Universidad de Toulouse-Le Mirail
F. Cazal

De la presencia de un santo en un obra teatral, se espera que ha de derrotar los pecados de la lengua, entre sus interlocutores, o, al contrario, de estimularlos, por efecto de contradicción. Por ello intentaremos indagar en los efectos de la presencia del santo sobre este verdadero paradigma de palabra pecaminosa que es el personaje del Pastor, elemento constante en las farsas de Diego Sánchez de Badajoz.

Dos precisiones, primero. Por una parte, como, paradójicamente, poco numerosos son los santos en este teatro religioso de farsa, utilizaremos la palabra "santo" en su acepción más amplia, incluyendo a la Virgen y a Cristo. Las farsas que escenifican a un personaje santo son sólo cinco. Se trata de la *Farsa de Moysén*, donde actúa "Sant Pablo", de la *Farsa de san Pedro* que escenifica el episodio del Nuevo Testamento en el cual Cristo se resiste a pagar el impuesto exigido por el Sátrapa; de la *Farsa moral*, en la que María hace una aparición con el Santo Niño en brazos; de la *Farsa de los doctores*, donde María y José van a buscar a su hijo entre los Doctores del Templo; y, finalmente, de la *Farsa de sancta Bárbara*, en la cual se juzga el alma de la santa mártir. Por otra parte, dada la escasez de los personajes de santos en el *corpus* utilizado, estudiaremos los efectos, en el discurso del Pastor, no sólo de la presencia dialogal del santo, sino de su mera presencia escénica, aunque muda, porque no todos los personajes santos intervienen en el diálogo: la Virgen hace una aparición muda en la *Farsa moral*; San José tampoco habla en la *Farsa de los doctores*; y Santa Bárbara también se queda callada en la farsa epónima.

Intentaremos, pues, averiguar si el Pastor, confrontado con un personaje de santo o asimilado, conserva el amplio muestrario de sus acostumbrados registros de expresión, o si la presencia del santo le especializa al Pastor en un tipo de discurso determinado, sea más limpio y devoto, sea más grosero, si pensamos en

lo que ocurre con los personajes de religiosos de este mismo teatro (Frailes o Curas), con los cuales el Pastor, lejos de ser influido por el lenguaje devoto, intensifica lo grosero de su discurso.

Dijimos que el lenguaje del Pastor es tradicionalmente pecaminoso. Este personaje, en efecto, bajo sus múltiples formas (entre las cuales Nequiçia, que, en la *Farsa moral* encarna el mal), capitaliza todo el muestrario de los llamados pecados de la lengua, desde lo mayores como la *blasphemia* (afirmación de falsedades sobre Dios, mención verbal de los miembros de Cristo) y el *periurium*, hasta los menos graves. Algunos de estos pecados, como el *murmur* (protesta contra el poder eclesiástico), el *mendacium* (mentira), o el *falsum testimonium* sólo se dan en las versiones más negras del personaje del Pastor. Pero otros son más corrientes y más constitutivos de este personaje, como la *contentio* (antagonismo verbal violento) que origina las numerosas escenas de riñas, el *maledictum* (pecado al cual se muestran especialmente adictos los campesinos que invectivan a sus animales); la *contumelia* (o insulto) que ocurre frecuentemente, en boca del Pastor, a expensas del personaje del Fraile o de otro personaje, así como su variante el *convicium* (llamar de bastardo a alguien que lo es verdaderamente). También se manifiestan en este personaje la *detractio* y su cortejo de chismorreos, la *susurratio* que consiste en hablar de modo inaudible para poder criticar sin ser oído, la *adulatio* (o loor perverso y mentiroso), la *iactantia* (discurso arrogante y fanfarrón), la *ironia* con la cual se pronuncian palabras de alabanza desplazadas destinadas en realidad a rebajar, la *derisio* mediante la cual el Pastor ridiculiza a un personaje o al oyente. Tampoco pueden faltar en el Pastor bobo el *turpiloquium* (groserías), la *scurrilitas* (afición a la broma) y el *stultiloquium* (discurso lleno de estupideces). Muy gran pecador en *multiloquium* es el voluble Pastor, particularmente en la forma de la *verbositas* (costumbre de hablar mucho y de modo desordenado). Muchas de las réplicas del Pastor se pueden tachar de *verbum otiosum* (palabras frívolas desprovistas de utilidad, que, en este teatro están generalmente atajadas por el personaje del didacta). En cuanto a la *taciturnitas* (la "*mala taciturnitas*", o sea no hablar cuando el deber del hombre sería hablar), es un pecado del cual ni siquiera se libra por completo el personaje más locuaz del teatro de Sánchez de Badajoz¹.

1 En la *Farsa de Tamar*, no interviene para denunciar las malas acciones de los demás personajes, y se le acusa de encubridor.

Este breve catálogo² sirve nada más que para recordar rápidamente la variedad de las manifestaciones de los pecados de la lengua en el personaje del Pastor, capaz, por otra parte, de expresarse del modo más limpio devoto, serio y honesto. Veamos ahora qué impacto puede tener la presencia del santo en el discurso del Pastor. Nos parece preferible plantear el asunto no en términos generales sino, de modo más preciso, preguntándonos si el efecto de la palabra o de la presencia del santo sobre el Pastor se produce sólo en relación estrecha con el momento en el que habla o aparece el santo, o si tal efecto perdura hasta el final de la farsa, o incluso se manifiesta de modo anticipado desde el principio de ésta. Nos preguntaremos en particular si el tono del Pastor, en el introito, resulta sensible a la presencia escénica y/o dialogal del santo, y si la parte entremesil final se rige según las mismas leyes.

Empezaremos por la **Farsa de Moysén**, obra donde el Pastor se encuentra realmente en situación de diálogo auténtico con los tres personajes bíblicos, Moysén, Elías y Sant Pablo, lo que la distingue de otras numerosas farsas de protagonismo bíblico, en las cuales sólo interviene el Pastor de modo "supra-dialogal", superponiendo sus propios comentarios al diálogo de los personajes bíblicos sin comunicarse con ellos (comentarios que van, pues, dirigidos al público).

Otra particularidad de esta farsa, es que, en ella, no se vierte al teatro una escena bíblica precisa, como ocurre en la mayor parte de las farsas "figurativas", en las cuales el Pastor se queda generalmente fuera del espacio bíblico. Aquí, los personajes bíblicos proceden de ambos Testamentos, uno del Nuevo, Sant Pablo, dos del Antiguo, y se adapta el texto bíblico de modo difuso. Quizás sea esto también lo que justifica la necesidad de reforzar la coherencia dialogal, mediante la incorporación del Pastor en el diálogo de los personajes bíblicos. Pero, dejando aparte esta hipótesis, se plantea un problema técnico en esta farsa, donde figura un solo santo oficial, san Pablo, pero donde se encuentran también dos grandes figuras veterotestamentarias, Moysén y Elías. Tenemos que recordar que, en la época de Sánchez de Badajoz, consideraban a las grandes figuras del Antiguo Testamento como verdaderos santos: no era infrecuente oír hablar de "san Moysén", y de "san Elías" y esto hermana a los tres

2 El tema de los pecados de la lengua en el Pastor merecería por sí solo un estudio preciso, que queda por hacer. Las categorías de pecados de la lengua arriba utilizadas vienen definidas en el libro fundamental de Casagrande y Vecchio, 1991.

personajes. Otro elemento concurre a equipararlos: el texto pronunciado por ellos se inspira igualmente de modo estrecho en la letra del texto bíblico³. Así que parece lícito asimilarlos en nuestro estudio, y observar el efecto global de la confrontación con el Pastor de estos tres "santos" personajes. Sería, de todas maneras, difícil percibir por separado el impacto de la presencia del solo Sant Pablo sobre el discurso del Pastor: la palabra pecaminosa del Pastor se encuentra expuesta, en esta farsa, a un fuerte e indisociable caudal de texto bíblico. También tenemos que tomar en cuenta otro factor, capaz de interferir en la observación de los pecados de la lengua en el Pastor: la presencia, entre los personajes de esta farsa, de otro personaje bajo cómico, el Negro, que, según los mecanismos de "vasos comunicantes" frecuentes en el teatro de Sánchez de Badajoz, toma a su cargo el discurso más burlesco y alivia por lo tanto al Pastor de parte de esta función cómica verbal.

Así y todo, veamos cómo se comporta verbalmente el Pastor, en presencia del santo o asimilado, en la *Farsa de Moysén*. En esta farsa, bastante pocos son los elementos pecaminosos en el discurso del Pastor, y eso a pesar de que logra mantener el dramaturgo la caracterización tradicional del Bobo propenso a los juramentos, con las *blasphemiae* atenuadas del introito: "¡Juro al ciego, que me espanto / de otear tan gran festijo" (vv. 1-2)⁴. Fuera de ello, en esta farsa, todo va expuesto de manera muy limpia y devota. Bien es verdad que el Pastor asimila, con cierto espíritu de *scurrilitas*, a los Santos Padres con "rapazejos". Pero muy pronto el dramaturgo se apresura en acumular en boca del Pastor unos comentarios destinados a atenuar los posibles efectos indecorosos de esta imagen:

Pastor	Heme desviciar un rato de oyr habrar estos viejos; en misterios y en consejos yo cro que sabrán habrar. ¡O, Dios quién viera luchar aquestos rapazejos! No cuydéis que los disfamo que rapaz en buen llenguaje no quier dezir son repaje, que sirve bien a su amo, y nuestro Dios soberano tiene los ángeles por pages y llos sanctos por repages.
--------	--

³Cazal, 2001, pp. 445-472.

⁴ Todas las notas se harán por la edición de la *Recopilación en metro* a cargo de Frida Weber de Kurlat.

¡Mirá si acierta el villano! (vv. 27-40)⁵.

Así, el prólogo de la farsa, recitado en presencia de las tres figuras bíblicas, presenta, indudablemente, un pequeño muestrario de pecados de la lengua, si bien entre los más anodinos y más recurrentes en el personaje.

Sin embargo, la situación es muy distinta cuando empieza el cuerpo de la farsa y el diálogo propiamente dicho. Hasta ahora, en la parte prologal, el Pastor no se había dirigido a los Santos Padres sino para que se presentaran a los espectadores, y el interlocutor principal del Pastor seguía siendo, como en todo introito, el público. Pero, en el diálogo del cuerpo de la farsa, donde el Pastor interroga a los tres personajes sabios, el discurso del Bobo se depura inmediatamente del lastre de toda palabra pecaminosa. Ciertamente es que Diego Sánchez logra conservar la comicidad del Pastor bobo haciéndole formular unas preguntas ingenuas⁶. Pero las enuncia en un lenguaje desprovisto de efectos cómicos verbales indecorosos:

Pastor [...] ¿Por qué Dios se llama sol?
Pablo Porque alumbra al mundo ciego.
Pastor Pues también se llama fuego,
 sepamos por qué razón.
Pablo Porque ynflama el corazón (vv. 75-79).

Además, el "bouclage" perfecto y apretado⁷ de las réplicas de este fragmento de diálogo subraya que los sabios y el Pastor están en la misma onda, y que éste adopta el tono serio de los didactas. Sin embargo, estos momentos de seriedad enunciativa no impiden la vuelta, un poco más adelante, en el entremés final, de las características verbales pecaminosas más corrientes en el Pastor⁸.

5 Luego, cuando Moysén le anuncia al Pastor el motivo del regocijo de la fiesta pascual, éste no entiende y se escandaliza de que manifestaciones de alegría puedan conmemorar el sacrificio de Cristo, manifestando así cierto *stultiloquium* en su discurso:

6 Pastor : Pues que al Cordero el león
 y el cordero come al pan
 ¿quál a cuál come primero?
 Creo que en brigas andarán. (vv. 59-63)

7 Utilizamos la terminología de Michel Vinaver. El "bouclage perfecto" es una estructura donde la réplica B depende enteramente, tanto en el fondo como en la forma, de la réplica A,

8 La *blasphemia* atenuada (v. 80 y 129), y el *stultiloquium* del Bobo. La *blasphemia* no sólo es atenuada en su forma, sino por el uso que el dramaturgo hace de ella. En efecto, al prorrumper en juramentos, el Pastor no expresa ningún irrespeto religioso profundo, sino que se hace reconocible dialogalmente como rústico. El contexto de acendrada devoción que acompaña estos juramentos, en las réplicas del Pastor, impide toda ambigüedad.

Y es que se produce, con la parte entremesil, la irrupción de un nuevo personaje dramático que pertenece al teatro popular, el Negro, el cual en sus interacciones con el Pastor, bien pudiera tener una incidencia en el comportamiento verbal de éste. La llegada del Negro excita el gusto por la broma del Pastor que lo trata de "majadero" (v. 245), insulto merecido en este caso porque éste, bajo el efecto del vino, el Negro se ha puesto a desvariar. El Pastor comete, pues, aquí, un pecado de *convicium* caracterizado. Pero la consecuencia más importante del enfrentamiento escénico entre estos dos personajes bajos es la riña que se desencadena, incurriendo ambos personajes en *contentio* (vv. 245-255). Así, de modo muy claro, el personaje entremesil del Negro ha actuado con impacto degradante sobre el comportamiento verbal del Pastor, induciéndole a cometer varios pecados de la lengua⁹. Según el esquema habitual en el teatro del Cura de Talavera, el sabio es quien logra restablecer la paz: en este caso, el sabio es Sant Pablo, cuya evocación de los beneficios de la Eucaristía reconcilia a los dos contrincantes, revelándose así que la palabra del santo, como la del sabio, tiene la virtud de devolver a los pecadores de la lengua al recto camino.

En síntesis, la *Farsa de Moysén* es una farsa en la cual se puede ver bastante a las claras la incidencia de la calidad del interlocutor sobre el habla del Pastor¹⁰. La presencia santificadora y elevadora de Pablo, combinada con la presencia catalizadora del Negro, en la parte entremesil, concurre a moderar decisivamente, en la parte central de la farsa, la intensidad de los pecados de la

En cuanto al *stultiloquium* del Pastor, acarrea cierta reacción de reprobación por parte del personaje del sabio:

Moysén	[...] y andando por el desierto seco de todo consuelo, nos llovió pan del cielo.
Pastor	¿Panes llovió cierto?
Moysén	Cierto.
Pastor	¡O, si llos uviera muerto, que lle diera en acas frentes! ¿Eran duros o rezientes? (vv. 97-103).

El evidente *vaniloquium* de esta sugerencia, el posible efecto de esta *scurrilitas* (chiste) sobre las Sagradas Escrituras es inmediatamente objeto de una reprensión por parte del sabio de servicio, Moysén: "Calla, hermano, ten concierto" (v. 104).

9 El estricto parecido verbal de estos personajes se puede observar en dos réplicas vecinas muy semejantes. Al Pastor que lanza: "Callá, negro, majadero" (v. 245), el Negro responde: "¡Cayá bos ra, y reputa!" (v. 246).

10 Sin embargo, hasta cuando riñe con el Negro, el Pastor no se expresa de modo tan violentamente grosero como éste, cuidando siempre Diego Sánchez de diferenciar a sus personajes según una clara jerarquía verbal.

lengua en el discurso del Pastor. Respecto al nivel medio observable en las demás farsas de la *Recopilación en metro*, esta farsa propone al espectador un Pastor moderado en su habla, en definitiva.

En la **Farsa de san Pedro**, el planteamiento interlocutorio es muy diferente del que hemos evocado en la *Farsa de Moysén*: la *Farsa de san Pedro* es un puro ejemplo de farsa "figurativa" donde se escenifica concretamente un episodio del Nuevo Testamento: Evangelio de san Mateo, 17, 23-26. A diferencia de lo que ocurría en la farsa precedente, el discurso del Pastor es exterior al argumento principal y se dirige directamente al público a lo largo del texto.

Eso no quita que, haciendo alarde de su pragmatismo habitual, Diego Sánchez, al final del introito y con miras a la introducción de los personajes bíblicos en el diálogo, establece, momentáneamente, un amago de comunicación dialogal entre el Pastor y los personajes de la ficción bíblica, obsequiando al público con un fragmento entremesil en el que los dos personajes "bajos", el Pastor y el Sátrapa¹¹, se involucran en una riña¹², para el mayor gusto de los espectadores. Esto, empero, sólo ocurre en la parte final del introito, y predominará, en el cuerpo, de la farsa la posición exterior al diálogo, para el Pastor. La fórmula dialogal elegida por el dramaturgo pudiera hacernos pensar que el Pastor resulta menos expuesto que en la farsa anteriormente evocada a la influencia del personaje de santo (o de los personajes santos si extendemos la observación a Cristo). Si se instauró entre el Sátrapa y el Pastor una relación interlocutoria completa, dista de ser lo mismo entre el Pastor y los dos santos personajes. San Pedro se dirige al Pastor, pero no es recíproco. En cuanto a Cristo, funciona dialogalmente en una esfera totalmente extraña a la del Pastor, y sólo dirige la palabra a San Pedro. El Pastor, pues, se comunica poco, verbalmente, con los personajes bíblicos, podemos preguntarnos si va a conservar mejor así las características pecaminosas de su discurso.

En el introito, nada de eso ocurre, y la expresión del Pastor es muy limpia de todo pecado de la lengua¹³. En

11 La naturaleza baja del Pastor es constitutiva de su personaje, y bien conocida del público; en cuanto al Sátrapa, es un personaje descalificado por su actitud injusta y estrecha ante el Hijo de Dios.

12 Vv. 96-118. En la disputa emergen, en boca del Pastor, las acostumbradas amenazas de asestar golpes en la frente. Como suele ocurrir en las farsas del Cura de Talavera, la riña termina por una intervención apaciguadora del sabio, en este caso de San Pedro: "No aya más, icállate, hermano!" (v. 116).

13 El Pastor, en dicho introito, hace un largo sermón (vv. 1-90).

cambio, en el momento de la riña que termina el introito, no podemos sino encontrar los pecados de la lengua inherentes a este motivo dramático. En esta *contentio*, sin embargo, la iniciativa de la agresividad le incumbe al Sátrapa, aligerando la carga pecaminosa que le incumbe al Pastor¹⁴. ¿Qué pecados de la lengua se le pueden, pues, achacar al Pastor, en esta parte inicial de la farsa? Todo un muestrario de ellos¹⁵.

Pero tenemos que reconocer que, una vez concluido el intercambio dialogal directo con el Sátrapa, los pecados de la lengua desaparecen en el Pastor. De hecho, su ocurrencia relativamente densa se derivaba del código estereotipado de la riña, y no era sino una respuesta a la agresión verbal del Sátrapa¹⁶. Globalmente, en la *Farsa de San Pedro*, los pecados de la lengua del Pastor están muy circunscritos, y del discurso del Pastor se desprende más bien una impresión de devoción virtuosa, que marca tanto más al espectador cuanto que, en complemento simétrico a su largo sermón del introito, el Pastor pronuncia un amplio discurso conclusivo (cosa inusitada en el teatro de Sánchez de Badajoz), discurso tan serio y devoto como el introito (vv. 191-225). La censura de todo pecado de la lengua del Pastor en este último discurso se combina con la renuncia a todo efecto cómico de cualquier género (el

14 Esta configuración es del todo excepcional, e indica que para Diego Sánchez el personaje más bajo de los dos es el Sátrapa.

15 La *derisio*: Pastor (hablando del Sátrapa) : "¡Muy bravo viene el mezquino! ¡Qué diligente badajo!"; Sátrapa: "¿Qué diz el pastor mohino? (vv. 96-98).

La *susurratio*: el Pastor se las arregla para habla sin ser claramente oído del Sátrapa.:

Pastor (hablando del Sátrapa)

¡Noramala, y qué hocico,
para con un par de riendas!

Sátrapa ¿Qué diz el necio Pastor
oy todo el día entre dientes?

¡Yos voto a Diez! (vv. 104-108).

La *scurrilitas*, complicada de *mendacium*, cuando el Pastor finge repetir en voz alta lo que había dicho en voz baja, pero transformándolo todo.

El Pastor se dedica asimismo a la provocación verbal, bajo una forma agravada, en la medida en que no toma en cuenta la repreensión verbal de San Pedro (es uno de los pocos casos en que el esquema "el sabio hace callar al bobo" no funciona):

Pedro No aya más, icállate hermano!

Pastor Sí, sí, venga a la melena,
a ver qué haz el christiano. (vv. 116-118)

16 Las réplicas del Sátrapa contribuyen a crear un alto nivel de enfrentamiento verbal. Comete dicho personaje un *convicium* caracterizado al insultar al Pastor diciéndole lo que es: "En fin, eres campesino: / ajos, hermano, y al cuero" (vv. 111-112); [...] Ora, en fin, quede el villano, / que él dormirá en la cadena " (vv. 119-120).

nivel de intensidad del sayagués es particularmente bajo).

Totalmente distinta es la configuración de la **Farsa moral**. Se trata de una importante farsa alegórica donde el Pastor adopta la identidad de Nequiçia, la misma encarnación del Mal, que se opone sucesivamente, en el escenario, a las cuatro Virtudes cardenales¹⁷.

Las características pecaminosas del Pastor están lógicamente muy recalcadas en esta farsa, tanto a causa de la acentuación ejemplar acarreada por el universo alegórico, como por el enfrentamiento contrastivo del Pastor Nequiçia con las Virtudes. El contacto dialogal con las Virtudes exagera la tendencia de Nequiçia a los pecados de la lengua y nos deja esperar una aparición frecuente de ellos en este texto.

El introito empieza por un desafío orgulloso lanzado al público para incitarle a pecar, donde se manifiesta el *multiloquium*, como el *verbum otiosum*, y el *vaniloquium*, perceptible en la manifestación de un orgullo implícito:

Nequiçia ¿Quién quier correr o saltar
o a beber poner llas botas?
Ell apuesta que aproveche,
que en todo soy ventajado:
a beber siempre he ganado (vv. 9-13 y ss.).

La *jactantia* se exploya en la letanía de afirmaciones orgullosas que conciernen a las proezas físicas del personaje:

Nequiçia Sé jugar nones y pares (v. 16);
Sé jugar la corregüela (v. 21);
Sé tañer a palancianos (v. 23);
Sé guiar bien una dança (v. 28);
Sé jugar con los de villa (v. 31);
Sé her otra menclada (v. 47);

Entre las numerosas trampas en el juego de naipes, en el que afirma ser un lince, el Pastor-Nequiçia se vanagloria de un caso de embaucamiento verbal (*mendacium*), acompañado por el *multiloquium* y la *scurrilitas* acostumbrados:

17 La farsa presenta en su última parte (después del verso 1247) una aparición de la Virgen con el Niño en brazos, sin que se produzca realmente una incorporación de estos personajes sagrados en el diálogo. A pesar de ello, esta aparición de la Virgen, por más tardía y muda que sea, no deja de producir un potente efecto dramático sobre el gran pecador que es Nequiçia: "Aquí entra nuestra Señora con su Niño Jesús en los braços, y comienza a quejarse más de recio la Nequiçia: ¡Ay, ay, mi gran amargura! " (vv. 1248 y ss.).

Nequiçia Digo xaque sin que sea,
cuento mill chistes y farsas
porque el otro no lo vea (vv. 71-75)

Mientras el Pastor Nequiçia enumera con orgullo sus malas acciones entre los hombres, no sólo comete él mismo un pecado de la lengua (*jactantia*) sino que evoca los pecados de la lengua del género humano aludiendo a los "lisongeros y malsines" (v. 123) que se dedican a la *adulatio* y la *detractio*. Lo notable es que Nequiçia se alaba de los pecados de la lengua como si fueran virtudes : Mi oficio es engañar (*mendacium*) (v. 141)¹⁸; De los buenos murmurar (*detractio*) (v. 145).

En su actuación reiterada con los personajes de las cuatro Virtudes, Nequiçia conserva la característica verbal del Pastor: emplear juramentos exclamativos¹⁹, llegando hasta 7 ocurrencias, nada más que para dirigirse a una sola Virtud, Prudencia, y para seducirlas a todas se vale de un *multiloquium* aturdidor²⁰, en el que sobresale la *jactantia*²¹, la *adulatio*²², el *mendacium*²³, y, cuando sus proposiciones deshonestas no reciben buena acogida, prorrumpe en varios *maledicta* contra Justicia: "De pura hambre te mueras" (v. 268), "mándote malas hadas" (v. 350), complicados con cierta *contumelia*, cuando la llama "tiñosa" (v. 298). Se pudiera seguir largamente demostrando los pecados de la lengua de Nequiçia. Sus interlocutores, en la farsa, concurren a subrayar para los

18 Siendo la mentira el pecado constitutivo del Maligno, no es de extrañar que Nequiçia, personaje diabólico, empiece su parlamento por la noción de "engañar" y lo termine por la palabra "burlar" (v. 180).

19 Con Justicia: "Hi de pucha y cómo canta! (v. 194), "juro a san Quillotrijo" (v. 202)"pardiez" (v. 223); "juri a mí" (v. 227); "noramala" (v. 232); "pardiez" (v. 254); "juro a la ventisquera" (v. 267)

Pasa lo mismo con Prudencia : "Hi de puta, y qué hermosa" (v. 440); "rrecálcole el higo" (v. 478), y con Fortaleza ("blasphemia", en el v. 553), y con Templança, mediante un juramento muy original ("hidalgo de quatro abuelas" v. 673)

20 Nequiçia: "Soy polido y ombre macho / que no me falta hevilla / en el campo y en la villa / soy honrrado y gran ricacho" (vv. 238-241).

21 El pecado del orgullo es el pecado principal de Lucifer;

22 Frente a Prudencia, el "mendacium" se hace más seductor y se acerca a la "adulatio": "Señora yo soy tu esclavo, / tú eres mi emperadora" (vv. 529-530). Dirigiéndose a Fortaleza, dice: "¿Quién es tu huerte nobreza?" (v. 558); "¡Ah señora y rreseñora! / Yos chapo lla reverencia" (vv. 579-580). Pasa igual con Templança: "Señora, soy un extraño / que vengo muerto de sede, / remedie vuestra mercede".

Sin embargo, el fragmento en el que se expresa de modo más perfecto la "adulatio" es el discurso que Nequiçia dirige a Nabucodonosor (vv. 1020-1031)

23 Con Prudencia, la contumelia se expresa con tanto vigor como con Justicia: "O, hi de puta, traydora,/ madrastra de putas viejas" (vv. 531-532)

espectadores la presencia intensa de los pecados de la lengua en este personaje, cuando se dirige a las Virtudes:

Prudencia Basta verte, lisongero,
 que al lisongero y parlero
 no da la Prudencia oydo (vv. 536-538).

Fortaleza recalcará también los extremos verbales de Nequiçia:

Fortaleza ¡O, lengua llena de plagas! (v. 896)
 [...]
 Maliçia y su propiedad!,
 que, quando fuerça le mengua,
 daña con gestos y lengua (vv. 992-994).

Más lejos, cuando Nequiçia engañe a Nabucodonosor, desviándole de la verdadera religión, Temperança será quién revele la mentira: "¡O, Malicia destemplada, / enemiga de verdad! (vv. 1032-1033).

Así, lo que caracteriza al Pastor Nequiçia, encarnación alegórica del Mal, es no sólo la sucesión, sino la acumulación y superposición, conjuntamente, de varios pecados de la lengua que se refuerzan mutuamente y sobre todo cobran, en la dramatización, un relieve excepcional. Dichas manifestaciones verbales, lejos de aminorarse frente a las Virtudes, se multiplican, evidenciando que estos personajes alegóricos no tienen las mismas propiedades que los personajes santos para templar los pecados verbales del Pastor. En efecto, a lo largo de la *Farsa moral*, se van intensificando los pecados de la lengua. El primer chasco amoroso de Nequiçia con Justicia daba ya lugar a un amago de cólera. Pero ésta estalla en toda su virulencia en el último intento de Nequiçia de provocar la caída de las Virtudes, dando lugar a una verdadera explosión de *maledicta*:

Nequiçia Rayo del ciego de fuego
 que las trague sin engorra
 mala Sgorra y Mogorra,
 porrada de moço y ciego;
 de las grañas derreniego
 si os lles cojo una a una;
 si no lles meço la cuna
 que rreñieguen del sosiego (vv. 1168-1175).

maledictum en el cual se entremezcla un astucioso *turpiloquium* si nos fijamos en el segundo sentido de "mogorra" (prepucio) y de "cuna" (*cunnus*).

La *Farsa moral* termina muy mal para Nequiçia, que sufre un fracaso completo tanto en sus actuaciones contra las Virtudes, como frente a Job y Nabucodonosor. Cuando éste, liberándose del poder del Mal, reconoce la supremacía de Dios (v. 1183), quedan aún 227 versos en la farsa, versos en los cuales cambia rotundamente la expresión de Nequiçia, no sólo en cuanto a su contenido (ahora expresa la desesperación), sino en su forma. En efecto, Nequiçia renuncia masivamente a los pecados de la lengua, excepto en sus últimas dos réplicas, que pertenecen a un fragmento de tono entremesil, lo que, por sí sólo, justifica este breve resurgimiento. La intervención de la gracia divina, ya palpable en el despertar moral de Nabucodonosor (vv. 1183-1247), se concreta en el escenario por la aparición física de la Virgen con el Niño en brazos (acotación después del verso 1247). La derrota de las fuerzas del mal se traduce por la aniquilación del poder dañino de Nequiçia, a quien sólo le quedan fuerzas para quejarse de su fracaso. Su lamento²⁴ es, finalmente, un homenaje indirecto a los efectos de la potencia divina, que hace que desaparezcan los pecados de la lengua en esta parte del discurso del Pastor Nequiçia.

Precisemos, sin embargo, que dicho cambio lingüístico en Nequiçia, no coincide exactamente con la aparición de los santos personajes en las tablas, sino que precede en unos pocos versos esta aparición (ésta, de modo simbólico, se produce en medio de una larga réplica de Nequiçia: vv. 1240-1247 /Aparición/ vv. 1248-1255). Parece que Diego Sánchez, con sabia prudencia, anticipó ligeramente el juego escénico y despojó a Nequiçia de sus palabras pecaminosas justo antes de que aparecieran La Virgen y su Hijo. La presencia de los santos personajes produce, pues, un breve efecto retroactivo, limpiándose las palabras de Nequiçia de todo pecado de la lengua incluso desde la parte de la réplica que precede esta aparición. Queda claro que, para el dramaturgo, el decoro teatral no permite que coincidan en el escenario pecados de la lengua y santa aparición.

Pieza notable por sus efectos de contraste, esta farsa alegórica es, entre las cinco obras aquí comentadas, la farsa en la cual se van desplegando más vigorosamente los pecados de la lengua, lo que hace aún más perceptible el que el cambio de tono, en la última parte de la pieza, se deba a la aparición de los santos personajes.

En la ***Farsa de los doctores*** (breve farsa de 618 versos), tres personajes "santos" intervienen: Jesús,

24 Este lamento, por otra parte, forma un efecto de eco simétrico con el lamento de Job.

María y José. Estrechamente inspirada en el texto bíblico, la farsa da bastante largamente la palabra a Jesús y más brevemente a María (cuatro réplicas). José no dice nada. El Niño Jesús, presente desde el principio en el escenario, sólo habla a partir del verso 185, y María sólo a partir del verso 421. A pesar de esta disparidad dialogal, los tres santos personajes impregnan toda la obrita por su efectiva presencia dialogal, un hecho excepcional, si comparamos con sus apariciones mudas en otras farsas.

El Pastor, por su parte, cumula una actitud tímida y acomplejada de Bobo frente a los Doctores de la Ley, y una actitud contradictoria de desprecio frente a los mismos, que se mostraron incapaces de reconocer al Mesías: dos razones éstas para agredir verbalmente a los Doctores y para cometer numerosos pecados de la lengua en su diálogo con ellos, diálogo efectivo, porque a pesar de que se escenifica aquí una escena bíblica precisa, el dramaturgo ha hecho que se comuniquen los dos espacios dramáticos habitualmente separados, el del Pastor y el de los personajes bíblicos. ¿Qué va a prevalecer, en esta situación particular, en el Pastor? ¿Los mecanismos habituales de interlocución Bobo/sabio, que le suelen conducir a la agresividad verbal, o el poder moderador de la presencia de los personajes santos presentes en el escenario?

Es verdad que el introito empieza por el acostumbrado juramento²⁵, que es una *blasphemia* en la más pura definición, porque se trata de mencionar el "cuerpo" del santo. Es verdad también que, más adelante en el texto, no nos encontramos muy lejos del *turpiloquium* cuando el Pastor sugiere que el mundo hubiera resultado más divertido si todos los seres humanos anduviesen desnudos (vv. 41-48). Pero verdad es también que, más adelante, esta última idea, viene formulada de modo muy honesto (sólo nos quedamos en el margen del *turpiloquium*). Dicha idea, además, se integra en una reflexión moral y no representa un discurso ligero gratuito. La expresión del Pastor, en el introito, si se exceptúa el juramento del primer verso que forma parte de los rasgos que permiten identificar al rústico, está, pues, casi exenta de pecados de la lengua. Lo notable es que el dramaturgo logra compaginar esta poca densidad pecaminosa con un grado de fabla cómica bastante acentuado, por ser este elemento rústico el menos indecoroso de todos.

Relativamente poco marcado por los pecados de la lengua en el introito, el lenguaje del Pastor alcanza un grado inusitado de limpieza devota en el cuerpo de la

25 "¡O, cuerpo de San Pelayo" (v. 1).

farsa, produciéndose una casi total expurgación de los pecados de la lengua. Esto está aún más claro a partir de la aparición del Niño Jesús, y este buen comportamiento verbal es tanto más sorprendente cuanto que el Pastor anima un espectáculo "a manera de truhán" delante de la Virgen y del Niño (acotación después del v. 490).

En síntesis, el dramaturgo, en la parte central de esta farsa, autoriza a su Pastor un sólo y único pecado de la lengua, el juramento, considerando probablemente que, como rasgo identificatorio del rústico, pierde gran parte de su valor pecaminoso. En el cuerpo de la farsa, sólo un total de cuatro juramentos más se darán: "Maldición de puta vieja" (v. 156), lanzado contra los doctores, según el esquema de "el Bobo que no aguanta que el Sabio se exprese en latín". Este juramento se pronuncia, además, antes de la incorporación del Niño Jesús en el diálogo. Los demás son "Juri al ciego" (v. 426), y "juro a Sant Antolín (v. 564), pronunciado éste entre una réplica de la Virgen y una del Niño. Pero no hay nada muy virulento.

Otra excepción, a la que estamos acostumbrados ya, es la que concierne a la parte entremesil final, que toma la forma de una aparición furiosa del Diablo²⁶. La riña cómica que se desarrolla a continuación entre el Pastor y el Diablo no podía ser exenta de pecados de la lengua, incluso en presencia de la Virgen y de su Hijo. En el espacio reducido de los 63 versos del final, aparecen sucesivamente 5 pecados de la lengua, en 13 ocurrencias²⁷. Esta parte entremesil en la que el Pastor actúa en el escenario en compañía del Diablo, a manera de diversión cómica, ante la Virgen y el Redentor, constituye un

26 : "Aquí entra un Diablo muy furioso y como lo vea, el Pastor comienza a huyr diziendo", etc.

27 La *contumelia*, con una serie de apóstrofes animalizadoras, en las cuales el Pastor trata al diablo de "escuerzo" (v. 540), de "gato de tripera" (v. 545), de "perro dañado" (v. 572), de "toro" (v. 576), de "alimaña" (v. 579), de "mona" (v. 584). Le lanza al Diablo un "maledictum": "saeta, ravia y carcoma /con que mala muerte muera" (vv. 541-542), se dedica con él a la *contentio* verbalmente y en actos:

¡Ha, zurrar, desesperado! (v. 554)

¡Ha, dun çurrado ruyn,

tengos yo de atormentar (vv. 565-566)

acumula las manifestaciones de *derisio*:

¿Ya, perro dañado, aúllas?

¿pensáys de auentar las grullas? (vv. 572-573)

¿Soys toro? Dad acá el cuerno (v. 576)

¡Ha, mona, mascáys piojos, (v. 584)

y las expresiones de *turpiloquium* :

Bésame en el saluohonor,

que ya te tengo rendido;

date, date por vencido. (vv. 597-599)

contraste absoluto con el fragmento precedente donde el Pastor hacía alarde de toda su devoción ante los mismos.

Hemos podido comprobar una vez más, en esta farsa, cómo el teatro de Sánchez de Badajoz funciona en compartimientos estancos, y según fenómenos de equilibrios compensatorios. En esta farsa, particularmente notable por la seriedad y limpieza de la expresión del Pastor, y en la que, más que en ninguna otra, la presencia de los personajes santos parece marcar con su impronta el discurso de éste, la última parte entremesil permite, sin embargo, el surgir en el escenario de un alud de pecados de la lengua, derroche verbal en el que el dramaturgo libera su pluma tanto más cuanto que supo contenerla antes, en un sabroso efecto de contraste.

Terminaremos con la brevísima **Farsa de sancta Bárbara**, donde la presencia muda de la santa acompaña a la de Cristo, que interviene parcamente hacia el final del diálogo con una sola réplica de 8 versos (vv. 216-224). El introito es un sermón del Pastor del que están desterrados todo elemento cómico y a *fortiori*, todo pecado de la lengua. En la parte central de la farsa, el Pastor sólo interviene de modo supradialogal para puntuar de modo externo el diálogo que se desarrolla entre el Ángel y el Diablo. Estas réplicas del Pastor, dirigidas al público por encima de la acción principal, no incurren en pecados de la lengua. Bien es verdad que, en ellas, el Pastor hace un eco humorístico al tema de la virginidad de Bárbara, pero conservando una expresión decorosa, a pesar de cierto tono de misoginia popular:

Ángel [hablando de la santa]
su propia carne domó
y guardó virginidad.

Pastor ¡O, qué virtudes benditas!
¿que virginidad guardó?
Desas os seguro yo
que halléis ora poquitas, etc. (vv. 127-

132).

Más atrevido, aunque sin alcanzar niveles inquietantes, es el comentario siguiente sobre el martirio que la tradición atribuye a Bárbara (pechos cortados)

Pastor ¡O, hi de pucha traydora,
cómo tuvo buen aviso!
No marra del parayso
y allá será gran señora
dezí a las moças de agora

que andan hachas gallaretas
que corten por Dios las tetas,
diros an: "Andá en mal hora" (vv. 145-152).

No estamos muy lejos del *turpiloquium*, pero el límite de lo aceptable no se ha franqueado.

El Pastor, además, hace, en esta farsa, una vigorosa denuncia de un importante pecado de la lengua, la *detractio*, estigmatizando a los "parleros y chismeros" (vv. 180-184).

Sin embargo, en el breve final entremesil, el Pastor incurre él mismo en otros pecados de la lengua, lanzando improperios al Diablo vencido²⁸.

Un discurso cómico, pero no indecente, un juramento y dos versos de insultos al Diablo: he aquí el escaso acervo de los pecados de la lengua en esta farsa, confirmándose así las observaciones hechas más arriba según las cuales la presencia de la santa, y más aún de Cristo, depura y eleva el discurso del Pastor, particularmente en los fragmentos textuales próximos al discurso del personaje santo²⁹.

Atento a expurgar cuidadosamente el discurso del Pastor de todo pecado de la lengua en posición de proximidad inmediata a los discursos de los personajes de santos, el dramaturgo autoriza a su personaje fundamental algunos escarceos en el mundo del pecado verbal, esencialmente cuando se trata de sentar la identidad dramática del rústico, con juramentos, y para obsequiar al espectador con los episodios entremesiles en los que casi nunca falta el motivo dramático de la riña y sus consabidas palabras pecaminosas. El sólo ejemplo en el que el Pastor sigue pecando verbalmente con insolencia después de haberse manifestado el santo en la farsa, es el del Pastor Nequiça, en la *Farsa moral*, que es también el solo texto en el cual los pecados de la lengua presentan un grado altísimo de concentración. Los pecados de la lengua de las demás farsas estudiadas en este trabajo son más anodinos y sirven esencialmente para la caracterización literaria del Pastor como rústico.

La presencia o la palabra del santo (o asimilado) tiende a favorecer un discurso de acendrada devoción lírica, en el Pastor, intensificando el contenido

28 Vase el Diablo dando aullidos y dize el Pastor:

Pastor Lechuzo, suzio, alcuzero,
 andar, andar en mal hora. (vv. 201-202)

29 Los trece versos del Pastor que preceden inmediatamente a las palabras de Cristo están totalmente exentos de pecados de la lengua.

doctrinal. Este fenómeno no depende del contacto efectivo dialogal del Pastor con el santo: se produce igualmente cuando el Pastor tiene una postura supradialogal exterior, y también en ausencia de todo discurso del santo. La mera presencia del santo en un momento cualquiera de la farsa tiende a limpiar la expresión del Pastor, en todas las partes del texto, introito inclusive. Así, no se produce con el santo el fenómeno paradójico que se produce con el personaje del didacta, Fraile o Cura, que habitualmente, estimula el pecado de la lengua en el Pastor. Será que el personaje del Fraile, ya objeto de burlas en la tradición popular, puede ser confrontado sin menoscabo con las burlas del Pastor. No pasa igual con el personaje del santo, al que Diego Sánchez preserva cuidadosamente.

Sin embargo, tenemos que evitar toda simplificación excesiva. Los altibajos de las groserías del Pastor son observables en otras farsas que las farsas dotadas de un personaje de santo. Variaciones parecidas ocurren en ellas por otras razones de equilibrio, que no nos da tiempo evocar ahora. Aquí nos hemos contentado con subrayar una tendencia a la incompatibilidad entre la presencia del santo y un discurso ultrapecaminoso en el personaje del Pastor.

La pregunta que podemos dejar planteada, para concluir, es la de saber si fue la necesidad de expurgar el discurso del personaje cómico del Pastor la que condujo a la creación del Pastor serio, faceta del personaje muy utilizada con fines didácticos por Sánchez de Badajoz, o si, a la inversa, las necesidades del teatro catequístico llevaron al dramaturgo a concebir *ex nihilo* a un Pastor didacta cuya función excluye, por definición, los pecados de la lengua.

Elementos de bibliografía

CAZAL, Françoise, *Dramaturgia y reescritura en el teatro de Diego Sánchez de Badajoz*, Toulouse, PUM, *Anejos de Críticón*, 14, 2001.

SÁNCHEZ DE BADAJOZ, Diego, *Recopilación en metro*, (Sevilla, 1554), Frida Weber de Kurlat, Buenos Aires, Instituto de Filología y Literaturas hispánicas "Dr Amado Alonso", 1968.

VINAVER, Michel, *Écritures dramatiques*, Arles, Actes Sud, 1993.

CASAGRANDE, Carla y Silvana VECCHIO, *Les péchés de la*

langue. Discipline et éthique de la parole dans la culture médiévale, Paris, Le Cerf, 1991 (traduit de l'italien, I peccati della lingua).